

馬華現代詩史芻議

(1957-1990)

前言

本文意圖建構一個自馬來西亞獨立建國以降的華文現代主義詩派文學史脈絡，時間方面訂於一九五七年至一九九〇年代，從重要的思潮發展、文學體制、主題興替、文化屬性、政治演變，到文學創作者（馬華詩人）與馬來西亞華人政治社會的互動。馬華現代詩史依據本文的論述架構被劃分成三個階段：一、從崛起到奠基（1957-1969）：論述焦點包括馬華文學第一波現代主義文學運動，醞釀馬華詩壇第一首現代詩的關鍵時期，書寫獨立建國經驗和理想，記述殖民主義的歷史視野，現代派詩人崛起到奠基，開拓馬來西亞華文文學的版圖。二、從鼎盛到沉寂（1970-1979）：論述焦點包括現代派詩人的鼎盛時期，第一部馬華現代詩選集出版，天狼星

詩社的輝煌時期，現代主義精神和文化身分屬性的辯證，第一波馬華「中國性—現代主義」的提倡經營，新批評式的現代詩評論，現代主義語言的突出表現，及其局限。三、從轉型到轉向（1980-1990）：鎖定處於政治現實困境的馬華現代詩，探討其生產語境及其影響，從「寫實兼寫意」的語言轉型到「感時憂國詩」的社會轉向，第二波馬華「中國性—現代主義」的文化憂患意識與文化象徵符碼，馬華詩的後現代語言轉向。

透過這篇史述，希望能夠為上個世紀的馬華現代詩史及現代主義文學發展，提出一個馬華現代主義詩派的文學史雛型，以期這項基礎研究收到拋磚引玉之效果。

一、從崛起到奠基（1957-1969）

馬華文學第一首現代詩的倡議與論爭，牽涉的是論者對（現代）文學詮釋權攫取位置（position taking）的論述策略，暴露出其自身對文學史概念的片面視野。一般咸認為馬華詩人白垚發表於一九五九年在《學生周報》137期的〈麻河靜立〉，為馬華文壇第一首現代（主義）詩。根據溫任平的說法：「馬華現代文學大約崛起於一九五九年。那年三月六日白垚在學生周報 137 期發表了第一首現代詩〈麻河靜立〉。關於這首詩的歷史地位，最少有兩位現代詩人——艾文和周喚——在書信中表示了與我同樣的看法。……」¹溫

¹ 溫任平《文學·教育·文化》（美羅：天狼星詩社，1986），頁2。

任平這篇論文〈馬華現代文學的意義和未來發展：一個史的回顧與前瞻〉在一九七八年提出，不但總結六〇、七〇年代崛起馬華文壇的現代（主義）文學的歷史地位和意義，並高度肯定了其歷史定位與前瞻其未來發展的潛力，頗有文學史書寫的宏大架勢。其實溫任平在更早之前的文字中即已指出：「一九五九年是大馬現代詩萌芽的第一年，白垚在那年的三月六日在《學生周報》一三七期發表了第一首現代詩：〈麻河靜立〉。」²溫任平、艾文、周喚都是六〇、七〇年代馬華現代詩的書寫健將，尤其周喚與艾文在六〇年代的馬華詩壇，俱以形象鮮明，充滿強烈風格的象徵主義與存在精神的現代詩贏得讀者的注目，兩者被視為馬華現代詩的前驅也不為過。溫任平舉他們兩人的看法來為自己的論點支持佐證，一來他們都是歷史事件的當事人，採取當事人的說法較具有說服力，二來顯然溫任平也認為周喚、艾文兩位詩人在六〇年代「第一波馬華現代文學運動」的重要貢獻，以文學史的論述眼光或書寫角度來說，可以順理成章地把周喚艾文認同白垚的文學源頭，置換為自己的現代文學論述淵源來攫取文學史位置，及由此建構一套正當性、合理性的文學史脈絡。

另外根據張錦忠的論述，當事人白垚其實早在一九六四年即在〈藏拙不如出醜：現代詩閒話之四〉中告知，菲律賓一份文學刊物，將馬華現代詩的出現追溯到一九五八年《學生周報·詩之頁》

² 溫任平〈寫在「大馬詩人作品特輯」前面〉，《馬華文學》（吉隆坡：文藝書局，1974），頁9。

內所刊登的一首詩起³。而白垚在事隔五十年後，寫了回顧性質的宏文〈千詩舉火〉，敘述其在上個世紀的詩創作經過歷程，馬華新詩革命與時代意義，行文語氣中顯然也視此詩為馬華現代詩的開端或起點，甚至強烈主張新詩再革命，視他們那一代為馬華反叛文學的先鋒。⁴

已故學者陳應德顯然不同意溫任平這個看法，他在論文中企圖推翻以白垚的〈麻河靜立〉為馬華現代詩起點的說法，他在〈從馬華文壇第一首現代詩談起〉一文中舉了鐵戈、威北華數人的詩來反駁白垚的〈麻河靜立〉為馬華第一首現代詩⁵。陳應德與溫任平所持的不同意見，值得令人深思之處是兩者對文學史的態度觀念，暴露出代表實證史觀與著重文學運動風潮的兩類論者在文學觀念上的巨大差異，以及毫無交集之理論僵局。的確，細讀陳應德所舉證滔滔的〈保衛華南〉、鐵戈的〈在旗下〉、雷三車的〈鐵船的腳跛了〉、傅尚皋的〈夏天〉及威北華的〈石獅子〉，前兩首詩中充斥大量吶喊式的激情口號，稱為「口號詩」也不為過，而且詩的背景又是中國大陸的政治事件，不在馬來亞的現實社會環境，硬是要把它歸類為現代詩怎樣都說不過去。後三首詩倒是具有些微象徵主義的筆調，雖然這幾首詩於今天的詩歌審美眼光來看，語言未免過於稚

³ 張錦忠〈白垚與馬華文學的第一波現代主義風潮〉，《南洋商報·南洋文藝》（2008.11.11）。

⁴ 白垚回顧文章見《縷雲起於綠草》（吉隆坡：大夢書房，2007）。

⁵ 陳應德〈從馬華文壇第一首現代詩談起〉，江洺輝編《馬華文學的新解讀》（吉隆坡：馬來西亞留台聯總，1999），頁 341-354。

嫩，比喻也失之簡陋不當。〈夏天〉大約發表於一九三四、一九三五年之間，陳應德認為「這才是到目前為止，我們能夠找到的第一首現代詩。」⁶〈鐵船的腳跛了〉顧名思義，寫的是馬來亞殖民地時期的採錫工業處境，算是以馬來亞為背景的在地書寫，〈石獅子〉在一九五二年發表，時間上俱早於白垚在一九五九年發表的〈麻河靜立〉，這些都是陳應德提出來否定溫任平等現代詩人以白垚為馬華現代詩起點的「鐵證」，著重的是詩發表時間先後的論述焦點，採取一種類似實證主義與直線時間觀念融合而成的治學態度，顯然過於簡化看待複雜多變的文學史議題，在時代、社會、歷史、環境、體制等各個層面的深層意義。好處是藉發現更多早期的文字資料出土，可以為既定主導的文學史認知注入一股活力，建構一個稍具規模的文學史的史前史，如果還不足以造成既有的論述知識動搖或崩解。

誠如溫任平在〈馬華第一首現代詩與典律建構〉中所言：「涇流等人的作品並非現代詩，至於傅尚皋的〈夏天〉與威北華的〈石獅子〉（1952）的象徵詩，都是孤立的個案，它們如流星一閃而過，沒有後續的力量，不像一九五九年的〈麻河靜立〉，刊載之後進入六〇年代，笛宇、喬靜、周喚、冷燕秋、王潤華、淡瑩、林綠、艾文、蕭艾、憂草、黃懷雲、葉曼沙諸人繼起，蔚然成風。錢歌川、王潤華、葉逢生、于蓬等人譯介歐美現代主義理論與作品，亦使現代主義蘊足了『運動』（campaign）的力量，而不是浮光掠影

⁶ 《馬華文學的新解讀》，頁 346。

的現象。六〇年代初，新馬尚未分家，新加坡的牧羚奴、英培安、謝清與五月詩社諸子接前人的棒子，我與溫瑞安、方娥真領導的天狼星詩社在馬來半島接喬靜、笛宇、冷燕秋諸人的火炬。運動是個『連續體』(continuum)，一以貫之，有其滾雪球效應，至於滾雪球在運作過程中如何變異，那是另一種狀態與層次。」⁷一九五九年三月《學生周報》137期刊登白垚的現代詩〈麻河靜立〉，同年四月《蕉風》78期刊登白垚的現代詩〈八達嶺的早晨〉及詩論〈新詩的再革命〉，被張錦忠視為馬華反叛文學肇始的日期，「反叛文學」所要反叛的自然是馬華文學長久以來主導坐大的現實主義文學主流，以便它能夠為馬來亞一九五七年獨立建國後的馬華文學體制，建立一個馬華現代文學主體性的積極意義，與廣泛的認同效應，進而突破或取代馬華現實主義的書寫困境和美學僵局。張錦忠認為勾勒現代主義在馬華文學的散播路徑，以彰顯其歷史時刻，重探馬華文學的歷史邊界或臨界點，反叛文學或現代主義轉折的思索顯然比考證第一首馬華現代詩來得重要。我把白垚的〈麻河靜立〉或〈八達嶺的早晨〉視為馬華文學第一波現代主義運動的醞釀期，也可以視為醞釀馬華詩壇第一首現代詩的關鍵時期，問題不在於孰先孰後，兩首詩發表的時間只是相隔一個月，寫作的時間早在一九五八年末已經完成，因此我們有必要關注五〇年代末期（一九五八到一九五九年期間）的馬華文壇怎樣為六〇年代的馬華現代主義文學風潮鋪設

⁷ 溫任平〈馬華第一首現代詩與典律建構〉，《星洲日報·星洲廣場》(2008.06.01)。

道路，這個馬華文學第一波現代主義風潮的醞釀期（或張錦忠的反叛文學運動）的重大文學史意義宜擺放在此脈絡視野下思考。

依據數首發表於一九三〇、四〇年代馬華新詩中的「象徵主義」，陳應德顯然有意把馬華現代文學史挪前到一九三〇、四〇年代，一來否定白垚、溫任平等其他六〇年代現代詩人所建構的馬華現代文學史起點位置，二來也為中國新詩在馬來亞（除主導當時中國文壇的現實主義，另一個以李金髮、戴望舒等象徵主義詩派為代表的文學集團）的影響提出證據，進而可以扣連馬華文學（史）與中國文學（史）兩者間的內在連續。對服膺連續性史觀的中國影響論的學者來說，如同戰前馬華現實主義的發展以中國文學為依歸，馬華現代文學的源頭自也無法跳脫出這個客觀存在的事實（陳文中所舉的數首詩作皆為「實證」！）。實證主義是陳應德論證文學史起點的方法，根據一套連續性史觀或直線時間的文學史概念（從最早發現的開始算數，後來者皆被視為延續這個所謂「第一」的起點，縱然只是幾個孤立的個案而構不成氣候），從而為馬華戰前的中國（文學）影響論找到了強力的論述依據。換言之，文學史的發展具有時間上的連續性、物質上的客觀現實為基礎，無視於文學史流變中的任意性、斷裂性及複雜的面向。回頭看戰前馬華文壇，一九三四年溫梓川、楊實君、吳逸凡編《檳城新報·詩草》副刊，刊登一些具有象徵主義色彩的新詩，也即是後來被方修批貶的「形式主義」、「文學逆流」⁸。這個戰前的詩風轉變，因為當時中國面對

⁸ 溫任平在〈經典焦慮與文學大系〉一文中說：「方修主編《馬華新文學大

日本侵略，馬來亞的華人積極響應救（祖）國，一時之間文壇湧現的愛國主義文學、抗日救亡文學淹沒了一切，其他不具備愛國意識與抗暴反殖民的作品一概被視為「逆反」，貼上形式主義的標籤，在如此的指控氛圍之下，象徵詩的時代命運可想而知，《詩草》不久宣告停刊。這個曇花一現的文學孤立個案，完全構不成整個馬華文學發展的影響，在戰後也沒有得到其他寫作人的延續響應，可謂無疾而終，一直要到國家獨立後的五〇年代末、六〇年代才有楊際光、周喚、飄貝零等詩人書寫象徵主義的詩作。因此與其執著於它是否可接受為馬華第一首現代詩（不斷爭執它的發表時間、語言形式、題材關懷面向），我們不妨把這段時期發表象徵詩的孤立個案視為馬華現代文學的史前史，因至目前為止其對馬華現代文學整體的影響效應並不顯著，可行的方法是把這個文學孤立個案存檔，以便將來的馬華文史學者能夠在這一面向上挖掘出更多的文獻資料，增值其對馬華現代文學史的存在意義，甚至從更多資料中論證其與當時的馬華現實主義的對話／對照，就算其效應微乎其微。這樣治文學史的態度或許比陳應德、溫任平諸人不斷爭執那一首詩是第一首馬華現代詩顯然更具有歷史／文學史價值。

我們不妨回顧戰後至六〇年代馬華詩歌的歷史發展，看看它如

系》（1919-42），李廷輝主導編纂《新馬華文文學大系》（1945-65）。這兩部文學大系把象徵主義、現代主義視為『形式主義』，是『文學逆流』。方修對現代主義的貶抑，盡人皆知。一九四五～六五年的另一部大系繼承方修的左翼文學史觀，把現代主義批貶為『唯美頹廢』、『晦澀難懂』、『故弄玄虛』、『標新立異』。」《星洲日報·星洲廣場》（2008.05.04）。

何為五〇年代末馬華文學第一波現代主義文學運動，醞釀馬華詩壇第一首現代詩的關鍵時期，及其後在六〇年代形成馬華現代主義文學風潮。前面提及的鐵戈，他的詩集《在旗下》（香港：新民主出版社，1947），出版於一九四七年，內收一九四六年至一九四七年間的詩作，雖然談不上如陳應得所說的具有象徵主義的現代詩色彩，但卻是戰後馬華詩壇第一部詩集。詩集中的〈在旗下〉、〈我們是誰〉、〈土地是我們的〉等詩，充滿了一種熱愛土地，熱愛人民的吶喊激情。李錦宗說他是「第一個唱出了愛國主義的歌聲」的詩人，大抵上是正確的⁹。其他愛國主義路線的詩人還有米軍的《熱帶詩抄》（赤道出版社，1950）出版於一九五〇年，作品中極力反對殖民主義，爭取國家獨立呼聲的濃厚色彩，稍晚一點的杜紅的詩集《五月》（生活出版社，1955）。

幾乎在同一時期的五〇年代初期，一些詩人如威北華、周祭、魯彬等人的詩作有別於上述鐵戈等人的愛國主義詩歌，他們的詩較注重語言技巧，明顯受到浪漫主義的影響，題材上雖然充滿現實生活的氣息，但傾向唯美抒情色彩。除了上述陳應德論文提及的威北華，這方面最具有代表性的詩集是周祭的《孩子的夢》（新加坡：南洋印刷社，1953）、《青春》（新加坡：青年書局，1958）與《雲南園風景畫》（1960）。因此歌頌愛國主義呼聲與抒發個人現實生活感受，是戰後至五〇年代中期的馬華詩壇的兩大特色，整體而言，

⁹ 李錦宗〈戰後馬華文學的發展〉，林水濠、駱靜山編《馬來西亞華人史》（吉隆坡：馬來西亞留台聯總，1984），頁367。

愛國主義詩歌在這段時期佔上風，抒發個人生活感受的詩歌創作往往被當時的文藝刊物視為吟風弄月、形式主義。歌頌愛國主義的詩歌在這個時期的崛起並不是偶然，根據李錦宗的觀察，這個時期馬來亞在政治上發展到接近獨立的階段，人民為爭取獨立而進行激烈鬥爭，新加坡文化協會在一九五六年召開響應馬來亞獨立運動大會，發表《全星文化界響應獨立運動大會宣言》，喚起各民族爭取獨立參加建國的工作，奠定了馬華文藝在理論上正式建立以馬來亞為祖國和愛國主義的觀念，當時的文藝刊物如《匯流》、《生活文叢》、《人間》等紛紛配合愛國主義文化運動，肯定了愛國主義文學，在詩歌創作方面，詩人積極熱情地歌頌對馬來亞祖國的愛¹⁰。這股愛國詩風延續到一九五七年馬來亞獨立前後幾年的時間，除了之前已有名氣的詩人如杜紅、鍾祺以外，一些詩壇新秀也不免亦步亦趨歌頌愛國理想。在這些年輕詩人當中，我們看到張塵因的《言筌集》（吉隆坡：人間出版社，1977）中寫成於五〇年代末的詩作也未能免俗，對國家獨立及未來理想投注了無限的憧憬熱情，一些詩句對愛國理想的熱情呼聲，表現在無盡黑夜的過去與黎明理想到來的詩句辯證上，無可否認地張塵因在五〇年代末的詩作受到「愛國主義詩歌」的影響，但是他的詩句往往在熱情理想的背後，隱藏著一股現代主義的懷疑精神和批判視野，具有理想憧憬與冷靜省思兩股力道的辯證思考，這是其詩作的過人之處。

一九五七年馬來亞獨立，馬華文藝界並沒有因此掀起高潮，獨

¹⁰ 李錦宗〈戰後馬華文學的發展〉，《馬來西亞華人史》，頁 377-378。

立前沸沸揚揚的愛國主義文學也沒有得以更進一步的發展，文壇主流的現實主義文藝作品反而陷入低潮，馬華論者往往把獨立後至六〇年代的馬華文學稱為「馬華文學低潮期」，而把文藝陷入低潮歸咎於經濟不景、政府漠視等外在因素，顯然無視於約在這個時期（1958-1959）現代主義文學崛起的事實。除了前述白垚一九五九年三月發表在《學生周報》的詩作〈麻河靜立〉，同一個時期《蕉風月刊》在一九五九至一九六〇年之間開始發表大量的現代詩作品，大動作高姿態一連數期以專輯形式開闢〈新詩討論專輯〉，刊登〈蕉風對新詩所採的立場〉，提供馬華詩人和評論者針對現代詩發表意見討論詩藝，也為一些非議現代詩的聲音提出反駁。值得一提的是《蕉風》早於一九五五年創刊，其時獨立前的馬華文藝籠罩在一片愛國主義的歌頌熱烈氛圍中，《蕉風》彼時的現代主義色彩並不彰顯，要直到一九五八年過後由白垚等人接手編輯任務時才逐步開始在馬華文壇出現和立足，適時填補馬華現實主義開始陷入低潮時期所留下的空缺版圖，扮演了醞釀第一波馬華現代主義運動的推動或催化角色，這是後來六〇年代馬華現代詩（文學）能夠蔚為風潮的關鍵性時期，得以讓馬華現代派詩人崛起到奠基，從而開拓馬來西亞華文文學的新版圖。

一九六四年，白垚開始在《蕉風》上發表《現代詩閒話》，同時期的《蕉風》月刊刊出〈文藝沙龍〉，刊登不少支持現代文學運動的文章，明顯為現代主義思潮護航。值得注意的是，這段時期支持現代文學和發揚現代詩的刊物不只是《蕉風》月刊一枝獨秀，還有一九六二年創刊、以檳城為基地的小型刊物《銀星》月刊，一九

六三年過後辦《銀星》詩刊，在《光華日報》借版出版，直到一九六五年停刊。這份刊物專刊現代詩和詩論，詩人作者群有麥留芳、笛宇、喬靜、藍雁（陳應德）、畢洛、李蒼（李有成）、麥秀、山芭仔（溫祥英）、綠浪等人。另外一個也是同樣來自北馬，同樣創刊於一九六二年的《海天》詩社，在《光華日報》借版出版的《海天》副刊，刊登不少現代文學的作品，尤其是現代詩，發表詩作的作者包括陳慧樺、何乃健、蕭艾、艾文、冰谷、憂草、沙河、溫任平、溫瑞安等人。

六〇年代馬華現代詩人出版的重要詩集計有麥留芳的《鳥的戀情》（吉隆坡：青春出版社，1967）、北藍羚（艾文）的《路·趕路》（大山腳：海天出版社，1967）、何乃健的《碎葉》（新加坡：星洲世界書局，1965）、蕭艾和憂草合集的《五月的星光下》（大山腳：海天出版社，1965），留台的是林綠的《十二月的絕響》（台北：星座詩社，1966）和《手中的夜》（台北：星座詩社，1969）、王潤華的《患病的太陽》（台北：藍星詩社，1966）、陳慧樺的《多角城》（台北：星座詩社，1968）、淡瑩的《千萬遍陽關》（台北：星座詩社，1966）和《單人道》（台北：星座詩社，1968）。在香港出版的則有楊際光的《雨天集》（香港：華英出版社，1969）。這些現代詩集大部分都是詩人的第一部著作，我們看到溫任平、艾文、蕭艾、憂草等人這時期的作品，還殘留著五〇年代「愛國主義詩歌」的熱烈理想和激情色彩，現代主義的語言色彩並不彰顯，艾文和溫任平的現代主義語言要等到六〇年代末以後才顯露。相比之下，留台的陳慧樺、王潤華、林綠的詩作，在這個時期卻已經具備

強烈鮮明的存在主義思想和象徵主義語言。¹¹

一九六九年，白垚接手《蕉風》月刊的編務，和陳瑞獻、李有成和姚拓聯手改革刊物路向，全面落實馬華現代主義的反叛文學¹²，再接合推動馬華現代文學運動與文藝刊物方針的信念，把奠基於六〇年代中後期的馬華現代文學，推向另一個歷史性階段的高峰，為往後七〇年代的馬華現代詩發展鋪平了道路。

二、從鼎盛到沉寂 (1970-1979)

溫任平主編的《大馬詩選》出版於一九七四年，這部詩選是馬華文學第一部現代詩選集，所選錄的詩人從馬來西亞國家獨立後的五〇年代末至七〇年代初為止，共收錄廿七位馬華現代詩人的詩作品，可謂集結了六〇年代到七〇年代初重要或有代表性的馬華現代派詩人。如同溫任平在詩選後記中所言：「每一位被收入這本集子的詩人都有他們的代表性，他們在馬華詩壇不容抹煞的地位。……但是他們在大馬現代詩壇的奠基上，曾作過非常寶貴的貢獻，他們

¹¹ 但這並不表示本地的馬華詩人這個時期的作品中沒有表現強烈鮮明的現代主義語言色彩（我稱為「西化—現代主義」），例子有周喚、沙河、飄貝零、謝永就、黑辛藏、李木香，但他們詩作整體的突出表現都在六〇年代末期，大部分詩作都發表在《蕉風》，而且很多詩人都沒有出版詩集。

¹² 根據張錦忠的說法，一九六九年白垚等人接手編《蕉風》月刊是播散（本土化的）現代主義，產生幾部高蹈現代主義文本。顯然他也把一九六九年視為馬華現代主義風潮或發展的關鍵性年份。張錦忠文見〈白垚與馬華文學的現代主義風潮〉，《南洋商報·南洋文藝》（2008.11.18）。

貢獻的不是金錢不是物質，而是作品，才漸漸蔚成今日略具雛形的大馬中文文壇的現代詩運。」¹³考察六〇年代到七〇年代初的馬華詩壇，溫任平這段話並沒有言過其實，入選這本詩選的廿七位馬華現代詩人都具有一定的代表性，而且他們的詩作在六〇年代末期都已經趨向成熟，尤其是一九六九年後的《蕉風》上所刊登的詩作，在現代詩的語言運作方面都是各有擅長，因此把《大馬詩選》中的人選詩人視為馬華現代詩的奠基時期，以馬華文學史的角度來看是相當貼切的。細究這部詩選的人選詩人，天狼星詩社成員出身或與之過從甚密的詩人計有溫任平、溫瑞安、方娥真、周清嘯、黃昏星、賴瑞和、藍啟元七人，活躍北馬詩社和文藝團體（海天、銀星等）的計有李有成、歸雁、艾文、江振軒四人，留學台灣而活躍詩社活動發表詩作（星座詩社、藍星詩社）的計有王潤華、林綠、陳慧樺、淡瑩、賴敬文五人，來自東馬砂拉越（砂拉越星座詩社）的現代詩人計有方秉達、李木香、黑辛藏、謝永就、謝永成五人，其他無黨無派或任職報館和現代文學刊物的入選詩人計有周喚（生活報、學生周報）、楊際光（馬來亞電台）、梅淑貞（蕉風）、沙河、飄貝零、紫一思六人，幾乎網羅當時重要詩社詩刊和不同背景的現代詩人，入選陣容可謂齊全均勻，並沒有明顯偏向某個團體旗下成員（雖然天狼星詩社入選詩人共七個，但與其他詩人組織相比之下，差別不大）。把這些入選詩人區分為五個板塊，我的重點並不

¹³ 溫任平〈血嬰——寫在「大馬詩選」編後〉，《大馬詩選》（美羅：天狼星詩社，1974），頁303-304。

是要強調馬華現代派詩人的名額分配，或馬華詩壇的權力架構，目的是透過這五個板塊，指出六〇年代的現代主義風潮運動受到不同背景不同階層的詩人熱烈響應，形成後期的馬華詩壇與現代詩人相當多的互動，及詩人們發表的作品廣為分佈各類文藝園地，並不只是局限於《蕉風》一隅，從中得以窺探出七〇年代初期馬華現代詩的熾熱和鼎盛現象。

溫任平這篇後記透露兩點訊息，其一是六〇年代過後馬華文學的現代主義已經具備雛形，為七〇年代現代文學的鼎盛狀況打好了實質的基礎。這一點在張錦忠最近的論文〈白晝與馬華文學的第一波現代主義風潮〉也得到進一步的闡發。另外一點是溫任平針對馬華現實主義的猛烈開炮，他本來要編的是一部「大馬現代詩選」，後來改為「大馬詩選」，理由是「他們在看到〈大馬現代詩選〉出版時，一定會說這部詩選選的是現代詩，而他們寫的並非現代詩，所以沒有被選錄進去……他們可以迷他們的豆腐干體，他們可以喊他們的工農兵口號……因為那些是『非詩』所以他們不夠格進詩選。……不過我要在此坦白地說：我恥與他們平起平坐！」¹⁴溫任平這番動人的話裡的「他們」，當然就是其時馬華文學主流自居的「偽寫實主義群醜」，他甚至先把醜話說在前頭，措詞強烈地預見這篇文章會引起論爭，令馬華現實主義者「無名火升三千丈」，無論是「明目張膽的群毆群鬥」，亦或「鬼鬼祟祟的指桑罵槐」，「更荒唐的誣蔑與更毒辣的企圖傷害」，他都將準備一一面對文壇的紛

¹⁴ 溫任平〈血嬰——寫在「大馬詩選」編後〉，《大馬詩選》，頁 304-305。

爭論戰。這裡帶給我們一個很明顯的訊息，即是從六〇年代初爆發的現實主義作者群與現代文學作者群的文學論戰，六〇年代經過好多回合的交戰，到七〇年代初期情況之激烈程度，絲毫沒有減退的跡象。溫任平在九〇年代一篇論文〈天狼星詩社與馬華現代文學運動〉中猶自強調：「上述時期詩社曾多次面對『現實主義』作者的抨擊，社員參與論爭，一些文學論戰往往持續數月之久，相當程度反映現代文學仍受詰難、質疑。」¹⁵天狼星詩社作為七〇年代馬華文學現代派的大本營，以發揚馬華現代主義文學為理想的天職，因此往往成為馬華現實主義集中開火的對象並不出奇，而身為天狼星詩社的領導人的溫任平，自然是這波文學論戰的主要焦點人物了。

溫任平在《憤怒的回顧》中將六〇、七〇年代的馬華現代文學細分為四個階段：一、探索時期（1959-1964）；二、奠基時期（1965-1969）；三、塑形時期（1970-1974）；四、懷疑時期（1975-1979）¹⁶。證諸天狼星詩社創立於一九七二年，《大馬詩選》出版於一九七四年，溫任平認為一九七〇至一九七四年是馬華現代文學的塑形時期，而一九七三～一九七六年是天狼星詩社的鼎盛期，顯然溫任平藉文字論述與詩社運動來建構馬華現代文學史的意圖是很明顯的¹⁷。先看看這個時期整體馬華現代詩人的表現，把一九七〇年至一九七四年稱為馬華現代文學的「塑形期」，如果指的是現代詩人語言風格的確立，那我們首先要檢驗這個時期詩人所發表詩作

¹⁵ 溫任平此文收入《馬華文學的新解讀》，頁 153。

¹⁶ 轉引自馬崙《馬華文學之窗》（新加坡：新亞出版社，1997），頁 14。

¹⁷ 江洛輝編《馬華文學的新解讀》，頁 153-176。

和出版品，是否已經走出一條具有鮮明特色的馬華現代主義詩路。這個時期重要及出色的詩集計有李有成《鳥及其他》（吉隆坡：犀牛出版社，1970）、謝永就《悲喜劇》（古晉：星座詩社，1973）、李木香編《砂勞越現代詩選（上集）》（古晉：星座詩社，1972）、梅淑貞《梅詩集》（吉隆坡：犀牛出版社，1972）、艾文《艾文詩》（美農：馬來西亞棕櫚出版社，1973），以及《大馬詩選》中的各家詩人作品，而天狼星詩社成員詩集選集作品（詳見下面的論述）及留台詩人溫瑞安《山河錄》（台北：時報文化出版，1979）、方娥真《娥眉賦》（台北：四季出版社，1977）、陳慧樺《雲想與山茶》（台北：國家出版社，1978）、賴敬文《賴敬文詩集》（台北：綠野書屋，1974）、王潤華《內外集》（台北：國家出版社，1978），大都在七〇年代下半葉才推出問世。其中李有成和艾文的詩集、李木香編的東馬砂拉越現代詩人選集具有代表性，如果以這些詩集內的詩作，再參照《大馬詩選》中艾文、李有成、李木香、謝永就，以及沒出版詩集的沙河、飄貝零、周喚等人詩作，艾文詩中的現代主義風格夾帶超現實語言味道，流露鮮明的象徵語言可謂集大成者，李有成的詩對存在與時間的敏銳感知和辯證，李木香、謝永就、沙河等人詩中的存在主義色彩和現代派風格濃烈鮮明，這些馬華詩人實則已經塑形出馬華現代主義的獨特面向，從他們隱匿異化、高密度象徵的語言，到寓言式的文體結構，在一種婉轉遮蔽狀態下，表現出馬來西亞那個年代的政治社會氛圍，及華族所面對的政治社會的壓抑困境和身分屬性危機。我把他們的整體書寫特色和語言表現，稱為「西化—現代主義」，一般特點是：隱匿主題、高密度的

象徵語言、異化的文本氛圍、帶有寓言體的結構、個人內在心理的深沉探索、遮蔽（婉轉表達的）詩人主體屬性和政治現實。

無可否認的七〇年代的天狼星詩社對馬華現代文學（尤其是現代詩）的發展貢獻有目共睹，在七〇年代中期詩社邁入鼎盛期之後，再乘勝追擊，詩社上下「全力搞出版，以謀突破」¹⁸，於一九七六年至一九七九年間，出版了不少詩社成員的個人詩集、現代詩選和現代詩論述。天狼星詩社在短短四年內，共出版十九種書刊，這個出版成績在馬華文壇可謂一項創舉，所出版的五種叢書是《天狼星叢書》、《天狼星叢刊》、《天狼星文庫》、《天狼星文萃》和《天狼星文卷》。其中多部七〇年代重要的詩集、詩選和評論集都是出自這些叢書，如出自《天狼星叢書》的《大馬詩選》（1974）、張樹林主編的《大馬新銳詩選》（1978）、沈穿心主編的《天狼星詩選》（1979）、溫瑞安的诗集《將軍令》，出自《天狼星文庫》的溫任平詩集《流放是一種傷》（1977），出自《天狼星文萃》的張樹林詩集《易水蕭蕭》（1979）、溫任平詩集《眾生的神》（1979）、藍啟元詩集《橡膠樹的話》（1979），出自《天狼星文卷》的沈穿心評論集《傳統的延伸》（1979）。這些叢書大都有一定的水準，是溫任平及天狼星詩社「以求突破」的一項驕人成績，當然溫任平出版叢書尋求突破的理由並不難理解，透過出版這些現代詩集選集和論述，多管齊下以詩、散文、論述、結社、文學運動，以歷史當事人、見證

¹⁸ 這句話是溫任平的夫子自道，語見〈天狼星詩社與馬華現代文學運動〉，《馬華文學的新解讀》，頁153。

人的身分發聲，藉此尋求自我經典化，合理化詩人的時代淵源及天狼星詩社運動的文學史位置。溫任平的最終意圖便是建構一套天狼星詩社與馬華現代文學史（詩史）論述淵源的典律，依靠詩社運動所推動實踐的文學建制來攫取文學史位置的目的。¹⁹

七〇年代初溫任平出版的第一部詩集《無弦琴》（檳城：駱駝出版社，1970），現代主義的語言特徵並不彰顯，詩語言更多承襲自浪漫主義的抒情感性，雖然溫任平其時大力提倡馬華現代詩，這些詩作大都是在七〇年代以前寫成發表的。然而當時的沙河、艾文、黑辛藏、飄貝零、謝永就等馬華現代詩人已經寫出具有高密度現代主義語言的詩作，溫任平既然自許為現代主義者，他要如何領導天狼星詩社眾弟子書寫現代主義？他的詩集《無弦琴》中所表現的是抒情感性的浪漫精神，與他推動的現代主義思潮有所差別，是他實踐與理念的落差，還是另一種馬華版本的現代主義探索？他要如何為自己的文學信念找到馬華現代精神的定位？鍾怡雯在〈遮蔽的抒情——論馬華詩歌的浪漫主義傳統〉一文中很敏銳的指出溫任平對現代主義實踐與理解的落差，認為他師承的是楊牧的抒情和浪漫精神，並強調六〇、七〇年代的馬來西亞社會不具備生產現代主

¹⁹ 黃錦樹在〈選集、全集、大系及其他〉一文中也認為，溫任平發表〈馬華現代文學的意義與未來發展：一個史的回顧和前瞻〉、〈馬華現代文學的幾個重要階段〉、〈馬華當代文學選·總序〉數篇具有文學史性質的文章，孰幾讓他成為馬華現代主義文學史的代言人，具有重／補寫文學史的野心。黃錦樹文見《馬華文學：內在中國、語言與文學史》（吉隆坡：華社資料研究中心，1996），頁219-223。

義的土壤和條件，得出結論曰溫任平的現代主義認知最主要是作為對抗馬華現實主義典律的策略手段。鍾怡雯的這個觀察，乃是以溫任平在《大馬詩選》的編後記裡頭一番抨擊馬華現實主義作家的話，作為根據並得出這個推論²⁰。以馬華現代主義書寫作為對抗馬華文學主流的現實主義這番見解，與我在上述論及《大馬詩選》的觀察雖然不謀而合，但我在這一點上，主要是注意到其時的馬華文壇現代與現實兩派人馬的論戰交鋒激烈情況，從六〇年代到七〇年代，未嘗有停歇的片刻，證明馬華現實主義老樹盤根幾十年的主流地位，如同百足之蟲死而不僵那般的頑固，雖然老態龍鐘但其主導地位猶在。因此論者謂六〇年代的馬華文學體制是雙中心（現實主義與現代主義平起平坐），或許不盡確實²¹。如果說溫任平的現代

²⁰ 鍾怡雯〈遮蔽的抒情——論馬華詩歌的浪漫主義傳統〉，《馬華文學史與浪漫傳統》（台北：萬卷樓，2009），頁 61-115。

²¹ 論說六〇、七〇年代的馬華文學體制處在「現實主義」與「現代主義」同為主流的雙中心的是張錦忠，見〈典律與馬華文學論述〉，張錦忠《南洋論述：馬華文學與文化屬性》（台北：麥田出版社，2003），頁 155。溫任平顯然不認同張錦忠這個觀察，他認為「與事實不符」，「一直要到八〇年代，所謂雙中心的系統才出現。」，溫任平文見〈馬華第一首現代詩與典律建構〉，《星洲日報·星洲廣場》（2008.06.10）。筆者認為如果以馬華文學主流的「主導文化」（dominant culture）角度來看，六〇年代到七〇年代這個時期應該說是現代主義的崛起到塑形期，本來七〇年代中期後的現代文學發展已經具備雛形與現實主義抗衡的動力，動搖現實主義的老樹根基，逐步形成文學體制的雙中心，但是因為七〇年代末天狼星詩社開始邁入沉寂衰退階段，而且很多現代派前驅詩人在這個時期也已經停筆，一般上七〇年代後馬華現代文學整體成績停滯不前，形成馬華現代主義文學運動的後勁不足，文學雙中心或取代中

主義認知只局限於對現實主義的對抗態度，沒有具體在詩作中落實表現現代主義的時代精神，七〇年代的《無弦琴》、《流放是一種傷》、《眾生的神》三部詩集的語言操作只是承襲自浪漫主義的抒情手法，這番見解雖然有獨到之處，但如果深一層探究，也未必完全正確。我不否認溫任平三部詩集中的抒情浪漫色彩，《無弦琴》中的少作多的是充滿個人的理想浪漫、抒發詩人的心情感傷失落，這些詩作的確不具備高蹈的現代主義精神，要到七〇年代中後期溫任平出版的《流放是一種傷》和《眾生的神》這兩部詩集，才得以窺見溫任平從台灣現代詩人那裡引進一套中華文化精神的現代感性。

上述提及，溫任平在六〇年代的少作，多的是充滿個人的浪漫抒情，無論是熱情憧憬或感傷失落承襲的是浪漫主義的本質，這個浪漫語言的源頭可追溯自五〇年代「愛國主義詩歌」的遺緒（上引詩人張塵因在五〇年代末、六〇年代初的詩也不跳脫出這個影響），這些詩作後來在一九七〇年結集為《無弦琴》，但在一九六九年白垚、陳瑞獻、李有成、姚拓接編《蕉風》，聯手改革刊物路

心乃成為未竟之大業。但是說八〇年代才是馬華文學雙中心，也未必確實，因為這個時期大部分七〇年代這一波的現代文學健將都停筆或退出文壇，還在寫的現代詩人也已經轉型，僅保留一些淺顯的現代詩技巧，但語言已換上寫實明朗的新妝（或舊瓶換新酒？），七〇年代強調的現代主義精神幾乎蕩然無存，何來現代派與馬華現實主義平起平坐的局面？而且八〇年代除了一些前輩作家和報館編輯人還在堅持傳統主流的現實主義文學觀念，大多數六字輩以降的年輕詩人作家根本不認同這種老現的文藝理念。或應該說八〇年代是馬華現代主義詩派的語言轉型時期，政治現實的發展、時代的變遷把馬華現代詩人轉向一種融合現代與寫實的現實語言，朝向「寫實兼寫意」的時代抒情感懷。

線，全面落實現代文學，提倡本土化的馬華現代主義文學，推出高蹈現代主義的創作翻譯，星馬兩地曾刊出不少高密度意象語言的現代詩。溫任平在這段時間內文體丕變，時間上應該約在一九七〇、一九七一年期間²²，《無弦琴》中的抒情浪漫語言退位，轉為具有存在主義形式的象徵語言。證諸他收入在《大馬詩選》中的數首詩作，〈沒有影子的〉的存在主義形式思考、〈舟子詠〉的擺渡人與畸形月光的冷冽異化語境，〈冬廟〉痙弦式的擬人戲劇手法和敘事語言，這些詩作褪去抒情浪漫的外衣，改用一種象徵隱喻的現代技巧手法來呈現詩語言意境。

因此我認為溫任平在這段時間內響應現代主義絕非偶然，他或許早意識到六〇年代的少作《無弦琴》無法彰顯現代主義的色彩，因此嘗試調整詩語言創作手法，從抒情感性的浪漫主義轉向現代主義。溫任平這個具有現代主義語言的書寫意識在七〇年代中期以後面臨另一個轉折。

鍾怡雯的觀察很正確，溫任平（及天狼星詩社同人）所服膺或認知的「現代主義」文學理念，的確從台灣的楊牧、余光中及「藍星詩社」等現代詩人那裡得到不少靈感或啟發，是不容否認的事實。但溫任平與台灣詩壇的關係還遠不只是這樣簡單。一九七三年溫任平赴台北出席世界詩人大會，與台灣諸詩人余光中、痙弦、洛

²² 溫任平在《大馬詩選》的編後記說詩選集在一九七一年就已經編好，後來因為經費的問題幾度輾轉，才得以在一九七四年出版。而溫任平選入《大馬詩選》的六首詩都沒有收錄在一九七〇年出版的詩集《無弦琴》內。根據這個推論，詩選中的詩作應該是在一九七〇年至一九七一年間寫成。

夫、周夢蝶、張默等會面，一九七四年《大馬詩選》出版，同年溫任平擔任台灣《中外文學》東南亞區代表，一九七五年由溫瑞安、周清嘯編《天狼星詩刊》第一期於台北印行，一九七七年溫任平散文集《黃皮膚的月亮》由台北文化事業公司出版，一九七八年溫任平詩集《流放是一種傷》和詩評論集《精緻的鼎》在台北出版，一九七九年溫任平論文收入台北張漢良與蕭蕭合編的《現代詩導讀》理論史料部分，一九八〇年由溫任平等合編論述《憤怒的回顧》出版。

這段時期是天狼星詩社整體創作與出版活動的鼎盛期，上述事件具體說明了溫任平與台灣文壇的關係匪淺，跨洋過海到台北詩壇尋求支援／交流，積極推銷天狼星詩社與馬華現代文學事業，取得了某種程度的成果。但溫任平及天狼星詩社與台灣文壇（詩壇）的關係，還有一個更為深遠的影響層面。除了尋求台灣文壇肯定（世界中文文壇的中心相對於來自邊緣地位的馬華文學）和成功在當地出版書刊，另外一個重大影響層面是在溫任平及天狼星詩社成員的詩創作風格上。七〇年代中期溫任平與台灣詩壇的接觸交流，影響了他這個時期的現代詩觀念和書寫風格，一方面他汲汲從台灣引進「新批評式」的現代詩技巧手法²³，另一方面也讓他一併承襲了楊

²³ 這方面完整呈現在他的詩評論集《精緻的鼎》中的現代詩創作指導賞析上，也因此得以在七〇年代充斥火藥味的論戰文字和現實主義的泛社會道德化雜文之外，留下幾部有份量兼具美學價值的台式新批評的詩評論集：溫任平的《精緻的鼎》（1978）、沈穿心《傳統的延伸》（1979）、溫任平《文學觀察》（1980）、謝川成《現代詩詮釋》（1981）。

牧、余光中、鄭愁予及其他藍星詩社詩人的現代感性和文化理想精神意境，以余光中為首的台灣詩人儼然成為他在現代文學創作理念的精神導師。

一般上楊牧、余光中等人的現代感性的精神寄託主要來自對中國傳統文化和古典詩詞意境的傾慕或懷戀，借用現代文學的美學技巧來表達個人與時代的憂患意識，詩的語言往往傾向抒情浪漫或不經意地流露出古典文學的抒情性質，溫任平七〇年代中期以後的兩部詩集《流放是一種傷》和《眾生的神》，詩集中大部分詩作都在表現這個現代感性的抒情本質，語言意境往往渲染一種以屈原為中華文化精神的流放形象和憂患意識。這個以文化中國為書寫傾訴對象的現代感性和抒情本質，在溫任平身為詩社領導人的指導影響之下，集體表現在七〇年代中期以後的天狼星成員的創作上，其中溫瑞安的《山河錄》、黃昏星與周清嘯合集的《兩岸燈火》、張樹林詩集《易水蕭蕭》、藍啟元的詩集《橡膠樹的話》，以及為數不少的詩社成員沒有結集的作品中，甚至包括當時年輕作者何啟良的詩集《刻背》（吉隆坡：鼓手出版社，1977），集體陷入這個文化中國情結和憂患意識的現代感性。

黃錦樹對此的敏銳觀察值得注意，他說：「馬華文學的現代主義透過中國性而帶入文學的現代感性（雖然還談不上『現代性』）有其不可磨滅的積極意義：細緻化、提煉了馬華文學的藝術質地，重新以中國文化區（台灣）的現代經典為標竿，一洗現實主義的教條腐敗氣，然而卻也在毫無反省、警覺之下讓老中國的龐大鬼影長驅直入，幾致讓古老的粽葉包裹了南國『懦弱的』米，極易淪為古

中國文學的感性注釋。」²⁴換言之，這個黃錦樹稱謂的「中國性現代主義」，陰差陽錯的讓馬華現代文學融入中華傳統文化的大宗。然而黃錦樹也提醒我們，如此的文學寫作方向在內在邏輯上隱含另一項危機：為大中國所吸納或收編，表面上看是承襲了「傳統中華文化屬性之現代創造」，實際上卻讓馬華現代詩人的主體意識持續流放，永遠處在支流或邊緣化的位置。

我把七〇年代中後期溫任平及天狼星詩社成員的現代詩，書寫具有中華文化精神的現代感性，稱為馬華文學第一波的「中國性—現代主義」。這些現代詩人堅持純粹的中國性，在意識上陷入中國文化傳承，在現代感性的層次上表徵了心理的哀傷憤懣和憂患失落，在詩句中一再召喚屈原的文化精神屬性，在他們的筆下集體表現出一個典型的形象：流放，自我流放，堅持唱著傳統、古老、不合時宜的歌，彷彿承擔了整個文化的血脈。中國性現代主義作品中的「屈原情意結」²⁵，由溫任平鼓吹實踐開始，到天狼星詩社成員追隨落實於詩創作上，這種現象隱隱成為七〇年代後期一股寫詩的風氣，詩人一提起筆就馬上想到屈原、端午、龍舟、粽子，可謂把屈原的身價推到最高潮。²⁶

²⁴ 黃錦樹〈中國性與表演性：論馬華文學與文化的限度〉，收入陳大為、鍾怡雯、胡金倫編《赤道回聲：馬華文學讀本Ⅱ》（台北：萬卷樓，2004），頁66。

²⁵ 這個詞語參見謝川成的詩評論集《現代詩詮釋》（美羅：天狼星詩社，1981），頁94-111。

²⁶ 八〇年代後期的馬來西亞爆發另一場政治風波，嚴重衝擊華人社會在政經

除了上述溫任平主編的《大馬詩選》出版於七〇年代初，另外叢書中的《天狼星詩選》和《大馬新銳詩選》兩部現代詩選集出版於七〇年代後期，前後三部詩選給後人留存了七〇年代馬華現代詩人中最好的作品，於馬華文學史和典律建構的角度來看可謂彌足珍貴。但是這三部詩選的存檔，卻也不經意地見證了七〇年代馬華現代派詩人興衰起落的時代性質。今天我們回顧《大馬詩選》中的廿七位現代詩人，從一九七四年到七〇年代末短短數年的時間內，有超過一半的人數處在熄火停工，退出詩壇的狀況。這些現代主義的前驅詩人或現代詩的扛鼎人物，在七〇年代後半數由《大馬新銳詩選》中的另一批年輕詩人所填補取代。情況更加嚴重的是，很多人選《大馬新銳詩選》與《天狼星詩選》中的現代詩人，整體表現在八〇年代無甚可觀，尤其是天狼星詩社成員的詩作，一九七九年出版書刊的高峰過後，邁入八〇年代隨著詩社活動進入沉滯期，詩社領導人如溫任平、張樹林、藍啟元在這個時期顯得意興闌珊，停筆掉隊的大有人在。詩社成員面對領導出現真空的情形下，他們整體的詩作成績根本無法突破七〇年代天狼星的水準，連最起碼的保持水準都很難達到。在大勢所趨之下，八〇年代的天狼星詩社雖然還

文教各方面的權益，這個時期很多馬華詩人競相描寫屈原，企圖通過謳歌屈原來喚醒華族的傳統文化意識，一時之間書寫屈原和抒發「屈原情意結」成為詩界主流。我把這個時期的現代詩稱為第二波的「中國性—現代主義」，以便區別於七〇年代的馬華中國性現代主義。第二波「中國性—現代主義」詳見現代詩史第三期。

沒有解散，但是已經名存實亡。影響所及，連同為數不少的馬華現代派前驅詩人在七〇年代末退出詩壇，這個時期可說是馬華現代主義的消沉期，欲振乏力。從七〇年代前期的鼎盛期，馬華現代主義詩派發展到七〇年代後期的強弩之末，無論是高度象徵語言的「西化—現代主義」詩人群（艾文、沙河、周喚、黑辛藏、李木香），或是以中華文化融鑄現代感性的「中國性—現代主義」天狼諸子（溫任平、張樹林、黃昏星、藍啟元），他們的創作呈飽和狀態後開始從高峰滑落，整體走向已經回天乏術了。另一方面馬華留台的現代詩人如陳慧樺、王潤華、淡瑩、林綠等在異鄉都各有不同際遇，隨著時空的變遷，他們跟在地的馬華詩壇也漸行漸遠了。

三、從轉型到轉向 (1980-1990)

六〇年代的前驅現代詩人及七〇年代的天狼星詩社重要成員，在七〇年代末期即已紛紛停筆。雖然天狼星詩社在八〇年代還有零星的活動，但以詩作的質量兩方面來說，整體成績大不如前，而且詩社重要成員和扛鼎人物如溫任平、張樹林、藍啟元等人這個時期對詩社活動顯得意興闌珊，八〇年代過後即交棒給年輕一代的謝川成、林若隱、程可欣等人。除了天狼星詩社成員，七〇年代後期有不少年輕詩人冒起，這些詩人無論是在意象或語言的運作皆可看出變的跡象，其中最具有代表性的是沙禽、子凡、張瑞星、左手人、葉嘯等，儘管他們之間的詩風格不盡相同，但這些年輕詩人有一個共同點，他們的詩揚棄了現代主義過度注重意象經營的書寫模式，

專注在詩技巧表現與現實（社會）感的融合，採取一種對現代主義和現實主義兼收並蓄的語言轉化運作，為往後八〇年代的馬華詩壇引出另一條可行的道路。

八〇年代的馬華詩壇，現代詩與寫實詩開始滲透匯流，上述經過馬華現代主義洗禮或經歷過現代詩語言技巧表現頂峰期的年輕詩人，除了注重詩作技巧，也對現實素材和社會體驗多所著墨，因此調整了七〇年代現代詩語言的隱晦緊繃氛圍，舒緩了詩的意象表現。基本上他們深諳馬華現代主義的書寫模式已經定型，因此唯有另行思考出路，在詩語言運作上求新求變、融合現代與現實是其中一個有效解決詩藝困境的方法，即可在技巧上改變一個嶄新的語言形式，又可落實詩歌與現實辯證對話的生活化形象。值得注意的是，馬華現代主義的前行代詩人艾文，這個時期詩風大變，面對寫詩的同行與同輩的現代詩人紛紛停筆，以及後起年輕一代詩作者的語言調整，他在八〇年代的詩語言也經歷了轉型，保留一些現代詩的基本語言技巧，改用較明朗淺白的寫實手法來書寫現實，抒發對現實社會的意見感受。

八〇年代馬華詩人以現代語言與現實關懷求取藝術平衡的書寫特色，可以用留台學者（也是六〇年代馬華的現代派詩人）陳慧樺一篇論文的題目來概括：「寫實兼寫意」。陳慧樺以「寫實兼寫意」的整體文學風格來形容八〇年代馬新留台作家，尤其是馬華留台小說家和詩人的作品語言特色。他給這些文學作品下了一個簡單的定義：「在我們研讀馬華小說家潘貴昌和商晚筠的小說、詩人陳強華和傅承得等的詩，我們就會發覺，他們都很關懷現實生活，他

們都或直接或夢幻地對周遭的事物作了反映，但是，他們也能在抒發情懷、營造情節時，做到蘇俄形構主義者所主張的異化，以新穎的處理方式引人進入更高的境界。我們在討論新華作家王潤華和淡瑩的詩時會發覺，他們是所謂歷經現代主義、後現代主義的詩人，但在他們的近期作品中，他們卻已從晦澀、浮泛以及喧嘩中走向寫意的寧靜。」²⁷ 雖說陳慧樺此文的論述對象是馬華留台詩人和作家，但我認為他的看法很有說服力地指出了八〇年代馬華現代詩人普遍的作品特色，即在抒發情懷關懷現實生活的同時，也能做到文學技巧手法的陌生化，這種書寫現象並不只是表現在馬華留台詩人如傅承得、陳強華、王祖安的詩作上，也包括馬華本地詩人沙禽、黃遠雄、林若隱、游川等人的詩。

陳慧樺論文中論及的馬華留台詩人傅承得、陳強華和王祖安，這三位詩人都曾在八〇年代初留學台灣，也先後在八〇年代中期畢業後回馬，在台灣求學時就已經積極寫詩，出版文學書刊，三人也得過歷屆的旅台大馬現代文學獎詩首獎。傅承得在留台期間出版一部詩集《哭城傳奇》（台北：大馬新聞社，1984），一九八八年出版第二部詩集《趕在風雨之前》（吉隆坡：十方出版社，1988），陳慧樺說傅承得是一個關心社會、政治和文化傳承的詩人，常常把他的所見所聞在詩裡表達出來²⁸。陳強華在七〇年代末高中時期即出版第一部個人詩集《煙雨月》（檳城：棕櫚出版社，1979），八

²⁷ 陳慧樺〈寫實兼寫意：馬新留台作家初論（上）〉，《蕉風》419期（1988.10），頁3。

²⁸ 《蕉風》419期（1988.10），頁9。

○年代初留台期間出版第二部詩集《化裝舞會》（台北：大馬新聞社，1984），一九八四年回到馬來西亞以後詩作表現更為成熟凝練，八○年代末發表重要詩作〈那年我回到馬來西亞〉，陳強華後來把八○年代後期所發表的詩作結集成《那年我回到馬來西亞》（新山：彩虹出版社，1998），這是九○年代馬華文學重要的詩集之一²⁹。陳慧樺說陳強華是一個經過現代甚至後現代主義洗禮的詩人，他的詩不僅寫實，而且兼具寫意之功³⁰。

三人中沒有出版過詩集的王祖安在一九八六年返馬後，詩作立即沾染上當地的色彩，結合各種現代技巧，從寫實進入到寫意的情境。其中傳承得和陳強華在八○年代後期的馬華詩壇上扮演了相當重要的角色。傳承得書寫政治抒情詩，在八○年代末與游川舉辦「動地吟」現代詩巡迴朗唱運動，受到馬華文學界普遍熱烈的響應和支持，關於這件八○年代後期的詩壇盛事，下文再述。陳強華則在檳城的大山腳創辦「魔鬼俱樂部」詩社，編《金石詩刊》，發掘了不少優秀的新生代詩人。

我們發現到，這個時期的馬華詩人都積極在詩裡書寫社會，探討政治現象，議論時事，無論是剛從台灣回馬的詩人王祖安、傳承得和陳強華，或是本地的詩人艾文、游川、方昂、黃遠雄等，對現實社會的關注與抒發自我心靈的強烈感受，透過詩語言的「寫實兼寫意」表現出來。要探討馬華現代詩人這個詩語言的轉型，首先要

²⁹ 有關陳強華在九○年代出版的詩集，詳見張光達〈陳強華論：後現代感性與田園模式再現〉，《赤道回聲：馬華文學讀本Ⅱ》，頁493-511。

³⁰ 《蕉風》419期（1988.10），頁9。

注意八〇年代這個時期的政治時空的變遷。八〇年代的馬來西亞政治時空，通過種種法令政策的推行、有形無形的體制監督，讓當權體制的種族政治開展得更形嚴密，尤其是華人社會的政經文教課題，處在一種遭受壓制悶氣的時局當中，華文教育與華人文化的發展困境是這個時期最令華社關心憂慮的重大課題。華社團體會館組織多次向政府提出訴求，結果往往無濟於事，要求公平對待各族人民的呼聲一再遭到漠視，寫作人普遍感到極度壓抑無力，對政治局勢的無奈、時代的風雨飄搖都表現在書寫中。面對這個局面，這個時期無論是本地或留台後回國的馬華詩人往往採取一種直抒胸臆、剖白寫意的筆法，語言文字充滿了感時憂國的憂患意識、而表現在對國家政策上的評議針砭，則詩語言往往流於好發議論。基本上八〇年代的馬華詩人是透過「寫實兼寫意」的表現手法來呈現那個時代的政治局勢和心情苦悶。

上述陳慧樺論文的脈絡，即是八〇年代末（1986-1989）的馬來西亞社會所發生的政治傾斜和行政偏差事件，嚴重衝擊華人的政經文教各領域，華人社會普遍上都有強烈的不滿憤懣，在種種政治結構壓力下華人被迫思考回應，後來演變成一連串的政治抗議事件。一九八七年期間，以執政黨為首的巫統爆發黨爭，過後馬來西亞首相馬哈迪對華人的抗議政治轉趨強硬的態度，最後下重手援引內部安全法令，展開政治大逮捕，史稱「茅草行動」，時間是一九八七年十月廿七日，共百多位政治人物和華團領袖被強制扣留，令華人社會領導者一時出現真空的局面，華人的抗議政治也在這個政治事

件發生後的八〇年代末結束³¹。在一九八七至一九八九年底這段時期，馬華詩人面對政治動盪和文化身分危機，產生一股強烈的感時憂國與文化憂患意識，馬華文學湧現了很多感時憂國與文化存亡意識的詩作，如游川、傅承得、辛吟松、黃遠雄、小曼、方昂、田思、何乃健、陳強華等詩人都在詩作中，對這個政治事件作出深切的響應，高度表達了詩人們對政治暴力和政策偏差的失望憤懣、痛心疾首。其中傅承得和游川是書寫這個政治局勢危機意識的佼佼者，感時憂國和文化憂患意識是這些詩作的重心，在這方面表現最出色，最具有時代意義的圓熟之作，乃是詩人傅承得的政治抒情詩集《趕在風雨之前》，可稱得上是八〇年代馬華文學最重要的詩集，透過詩人對一九八七年的政治風暴和華社困境的感懷抒發，深刻表達出那段時間內馬來西亞華人普遍上的憂患失落和沮喪心境。八〇年代馬華現代詩從寫實兼寫意的社會關懷，到八〇年代末傅承得的政治抒情詩集，以及眾詩人面對風雨飄搖之中的華人文化的失落憂慮，以感時憂國詩的集體書寫來表達他們對政治現實與時代語境的心情感受。八〇年代後期馬華現代詩人所出版的重要詩集，除了傅承得的《趕在風雨之前》，書寫這段時期的政治社會現象和文化憂患意識的其他詩集有游川的《蓬萊米飯中國茶》（吉隆坡：紫

³¹ 有關馬來西亞八〇年代華人政治演變中的憂患意識與抗議政治，精彩的分析見潘永強〈抗議與順從：馬哈迪時代的馬來西亞華人政治〉，何國忠編《百年回眸：馬華社會與政治》（吉隆坡：華社研究中心，2005），頁 203-232。論者以為這是巫統有意轉移黨爭焦點，以逮捕政治異議人士、華團領域、知識分子來乘機解困的策略。

藤出版，1989）和謝川成的《夜觀星象》（吉隆坡：天狼星詩社，1988）。

一九八八年到一九九〇年，傳承得和游川發起「聲音的演出」、「動地吟」和「肝膽行」現代詩巡迴朗唱運動，這些現代詩朗誦演出巡迴活動，乃是八〇年代末、九〇年代初馬華文壇一大盛事。由於這一系列活動有著明確的宗旨，主辦與協辦者多是各地的主要華團或文教組織，參與朗誦的詩人頗眾，觀眾的反應也非常熱烈，給文化界帶來了不少的衝擊。這個文學運動得到不少詩人的助陣和響應，如小曼、方昂、辛金順、林幸謙、何乃健、田思等。³²

八〇年代末期，詩人面對現實政治困境、文化存亡危機、國家身分定位等思辨，他們往往借用中國性的傳統文化象徵符碼（包括中華文化傳統習俗、時節慶典儀式、中國古典文學典籍），在詩中極致表達出對中華文化母體的渴望和懷戀，或對傳統文化的傾慕和沉溺，其中書寫屈原的忠君愛國、憂患失意的形象再度成為這時期馬華詩人的敘述或傾訴的對象，星洲日報甚至為此而舉辦以屈原和端午節為主題的詩歌創作全國大賽，許多成名詩人紛紛響應這項比賽，詩人方昂更在這場比賽中拿下首獎。同一個時期，馬來西亞大專院校的年輕寫作者如林幸謙、辛金順、莊松華等人也亦步亦趨，他們的詩不脫這個書寫模式的窠臼。我把八〇年代末期這個馬華現

³² 關於「動地吟」詩歌朗誦演出始末、參與活動和發表詩作的馬華詩人的身分認同，精彩的分析可參見林春美、張永修〈從「動地吟」看馬華詩人的身分認同〉，黃萬華、戴小華編《全球語境多元對話馬華文學：第二屆馬華文學國際學術會議論文集》（濟南：山東文藝出版社，2004），頁64-78。

代詩書寫現象，視為馬華文學的第二波「中國性—現代主義」。基本上這個中華文化情結或文化中國的沉溺跟七〇年代天狼星詩社同人自我流放或邊緣化的「中國性—現代主義」書寫模式，並沒有太大的不同。相比於七〇年代第一波由天狼星詩社實踐的「中國性—現代主義」，這個時期更滲入了華社政治困境所形成的憂患意識的集體象徵。這個書寫模式，延續到九〇年代的馬華文學³³。八〇年代馬華詩人面對國家政治與社會文化的風雨飄搖，詩語言走「寫實兼寫意」的路線，力求在現代與寫實的語言運作中轉化融會，總體來說他們的詩作頗能夠表現出那個時期的政治社會語境與詩人的存在認同。八〇年代末的詩人面對文化身分失落，或遭受侵蝕的焦慮感受，藉華族傳統文化和古典文學典故，來刻劃自身的認同危機，造成「中國性—現代主義」的文化幽魂不請自來。這個幽魂一般表現在詩中充滿中國文化憂患意識的語言氛圍，或者充斥古典抒情意境的思古之幽情。「中國性—現代主義」的幽靈在這一時期的借屍還魂，導致馬華在地性／中國性書寫的關懷思辨陷入一團模糊曖昧的情境。這些現象在八〇年代末到九〇年代前期的馬華現代詩中成為一種普遍性，是很弔詭的事，究其實是詩人過度沉溺於文化中國，而忽略主體的歷史具體性，一種本末倒置文化本位的結果，其中歷史現實與文學演化的錯位，讓「中國性」的文化幽魂得以入侵

³³ 這個書寫現象可參考一九九三年出版的一部詩合集《馬華七家詩選》（吉隆坡：千秋出版社，1993），七位詩人中的五位（傳承得、游川、方昂、田思、何乃健）即是書寫感時憂國詩的健將，其中三人（游川、方昂、何乃健）都在選入的詩裡書寫屈原和端午的中華文化精神。

／回返詩人主體性，而無意間開展了這一切。

八〇年代後期，台灣畢業後返馬的陳強華和王祖安寫了一系列後現代詩觀念的「後設詩」。這個時期的《蕉風》月刊和年輕作者的文學刊物《椰子屋》、《青梳小站》開始引介後現代主義，介紹一些西方後現代或後結構理論大師（詹明信、李歐塔、哈山、羅蘭巴特、克莉斯蒂娃）和台灣的後現代詩人（夏宇、陳克華、林耀德、林羣盛），後現代風格的詩作開始在馬華詩壇登場，受到不少年輕詩作者的仿習和追捧。有別於現代主義和現實主義的結構語言，後現代主義無論在詩的形式、思想、表現、語言各方面都有翻新出奇的成績，重新檢討了文學和現實之間的虛實關係。八〇年代末馬華年輕詩人的後現代語言傾向，以林若隱、呂育陶、蘇旗華、翁華強發表在《蕉風》和《椰子屋》上的詩作最為可觀。林若隱在八〇年代末的詩作，敘述模式的平面化語言，解構分離的題材和語言情境，蘇旗華的拼貼式語言手法，字體無規則的變化，翁華強對現實與童話的精神分裂包容放縱，呂育陶對都市科幻題材的書寫，以及對文本政治解構意圖的高度興趣，為邁入九〇年代的馬華詩壇帶來一股新興的聲音和姿態，最終在九〇年代造成馬華現代詩語言的轉向，我們翻開陳大為編的《馬華當代詩選 1990-1994》（台北：文史哲出版社，1995）中所選錄的詩作，發現這段時期有為數不少入選的詩作具備後現代觀念的語言形式。

八〇年代末的馬華現代詩，有兩個不同書寫模式的詩路齊頭並進，一是現代主義（詩）語言的轉型，由現代詩人對時代政局演變所興起的感時憂國與「中國性—現代主義」的糾纏關係，形成詩人

憂患意識的集體表徵。另一個是後現代語言觀念的轉向，由一些八〇年代後期崛起的年輕詩人所熱衷書寫的後現代風格詩作。這兩股潮流在進入九〇年代以後的馬華詩壇，都各有發展和局限。八〇年代末、九〇年代初高漲的第二波「中國性—現代主義」，在九〇年代中期以後面臨衰退的命運，這個時期的傳承得和游川幾乎沒有發表詩作，進入熄火停工的階段。九〇年代的馬華新生代詩人，以嶄新的書寫方式表現生活體驗和時代感受，成功將後現代觀念融入現代城市和政治現實，將馬華現代詩的語言從感時憂國的時代苦悶，轉向後現代的環球都市精神與後殖民主體對政治身分的探索面向。

結語

本文透過三個階段的馬華現代詩史述，探討二十世紀五〇年代至九〇年代的馬來西亞華文現代主義詩派的文學史脈絡。時間上訂於一九五七年到一九九〇年，取其關鍵性年份的時代意義，大過表面上的起點和終點的意義。一九五七年乃是馬來亞獨立建國的重要年份，一九五九年是白垚第一首馬華現代詩發表的爭議性年份，以一九五七年作為「起點」，並不意味著不認同一九五九年是馬華現代詩崛起的關鍵性年份，也不意味著馬華文學在這之前沒有「現代主義」的詩作，畢竟白垚當年即已將馬華現代詩的出現追溯到一九五八年《學生周報》內所刊登的一首詩。而在戰前和戰後的馬華文壇，很多文學作品和文獻資料至今已流失不見，雖然方修編的《馬華新文學大系》（1913-1942）和李廷輝編的《新馬華文文學大系》

(1945-1965)保存了大量早期的馬華文學作品，但有多少現代主義色彩的作品在他們現實主義及左翼文學史觀的編纂視野掃描下被淘汰出局？是很令人懷疑的。本文立基於五〇年代末對馬華現代詩史的重要性，對學界有人指出馬華現代詩或出現更早的說法感到興趣，因此也把四〇、五〇年代的馬華詩界潮流納入論述範圍，一併加以檢視思考這段時期詩壇的動向，如何醞釀馬華現代詩的可能。

天狼星詩社及其領導人溫任平在七〇年代的馬華現代詩史上扮演了舉足輕重的角色，是不可否認的事實，雖然他們整體的詩風較接近抒情浪漫的本質，並不具備「高度現代主義」(high modernism)的語言色彩，而他們從台灣借來的現代詩理論與創作技巧，採取典律建構以自我經典化的做法，有待更進一步的釐清。本文因此以較大的篇幅來探討這段時期的馬華現代詩。八〇年代詩人書寫的「寫實兼寫意」，是現代詩技巧與現實社會意識的融合滲透，但是這些詩技巧主要還是承襲自七〇年代天狼星的現代詩創作手法，因此本文視為馬華現代詩的語言轉型，八〇年代末「中國性—現代主義」是寫實兼寫意、感時憂國書寫的極致展現。「中國性—現代主義」重演了七〇年代天狼星詩社的自我流放，沉溺於一套中華文化象徵符碼，這個文化幽魂的捲土重來讓人看到馬華現代主義書寫的(自我)局限，還框限(陷)在一套既有的文化認知模式和意識形態當中，遠未觸及馬華詩人的存在歷史具體性的面向。

八〇年代末的政治風暴所引起詩界廣泛的效應和影響，表現在詩中的感時憂國和中國性的相結合，書寫意猶未盡，還要以「動地吟」的朗誦方式來傳達心中的悲痛鬱結。當這些詩人在高歌感時憂

國和興起思古（文化）之幽情，另一邊廂的馬華新生代詩人卻已悄悄轉向後現代的書寫觀念和語言形式。九〇年代以降的馬華現代詩，呈現更具靈活性、多元化的格局面貌，已經不是一句「現代主義」所能涵蓋，因此本文以九〇年代作為馬華現代主義詩派的結束，標示一個嶄新多元的當代馬華詩歌風貌的到來。

[2009]